Soci
Comune di Prato
Fondazione Cassa di Risparmio di Prato
Provincia di Prato

Presidente
Guido Moradei

Consiglio di amministrazione
Ilaria Bugetti
Gabriele Marco Cecchi
Ambra Giorgi
Andrea Risaliti

Collegio dei Sindaci revisori
Daniele Macchioni Montini *presidente*
Marco Palazzeschi
Fabrizio Zaccagnini

Barbara Boganini *sovrintendente*
Alberto Batisti *direttore artistico*
Jonathan Webb *direttore musicale*

Raffaella Mosca *ufficio produzione e amministrazione*
Paolo Belli *segreteria organizzativa*
Luca Lazzara *ispettore d'orchestra*
Silvia Bacci *ufficio stampa e pubbliche relazioni*
Lorenzo Tempestini *comunicazione*

Amici della Camerata Strumentale di Prato
Rosita Galanti Balestri

Soci

Con il contributo di

Associato a

Media Partner

Amici*più*

Giuseppe Arcadipane
Luca Barontini
Stefano Becheri
Anna Beltrame
Chiara Bendinelli
Roberta Betti, in memoria
Barbara Bigagli
Silvia Bocci
Maria Canino
Paola Cavalieri
Matteo Cecchi, in memoria di Lamberto Cecchi
Rosita Galanti Balestri
Mauro Giovannelli
Paolo Lenzi
Antonella Lumachi Cecchi
Simone Mangani
Andrea Mazzoni
Elisabetta Medda
Maria Grazia Niccolai Romano
Carla Pitigliani, in memoria
Umberto Poli, in memoria
Lucia Quadrini
Gabriella Santini
Dante Maria Giuseppe Simoneschi
Bruno Varriale

Francesca Fontani Moradei, *in memoriam*

Stagione concertistica 2024 | 2025
Giovedì 12 dicembre ore 21
Teatro Politeama Pratese

Giacomo Puccini (1858-1924)

Crisantemi, Elegia per quartetto d'archi SC. 65
versione per orchestra d'archi

Samuel Barber (1910-1981)

Knoxville: Summer of 1915 op. 24

Ottorino Respighi (1879-1936)

Il Tramonto
Poemetto lirico per mezzosoprano e quartetto d'archi
Versione per orchestra d'archi dell'autore

Aaron Copland (1900-1990)

Appalachian Spring, Suite – versione per 13 strumenti
Prologue – Eden Valley – Wedding Day – Interlude – Lord's Day (Prayer)

Jonathan Webb direttore
Rachael Jane Stellacci soprano
Camerata Strumentale di Prato

Camerata Strumentale di Prato

A ventisei anni dalla sua fondazione, la Camerata strumentale è oggi un'officina di attività dedicate alla diffusione di una cultura dell'ascolto e al consolidamento di uno spirito di comunità. L'integrazione con la Scuola di Musica «G. Verdi» ha amplificato una vocazione che la Camerata ha perseguito fin dai suoi esordi, quella di far diventare l'Orchestra uno strumento di avvicinamento consapevole alla musica disponibile a tutti, dai più piccoli fino alla terza età, un'azione che l'attuale residenza comune di Orchestra e Scuola nel Palazzo della Musica di Prato rende ancor più efficace. In particolare, l'intenso lavoro di educazione musicale che l'Orchestra ha sempre svolto ha permesso a decine di migliaia di giovani pratesi di fare esperienza della musica d'arte potendo contare su una adeguata preparazione; la stessa attenzione è stata rivolta al pubblico adulto delle Stagioni concertistiche. Dallo spirito che anima la Camerata sono nati progetti e laboratori, come l'Orchestra di ragazzi «Prato Sinfonietta» e il Coro «Città di Prato», complessi che coinvolgono centinaia di partecipanti nella gioia di far musica insieme. Queste iniziative hanno trovato nel direttore musicale Jonathan Webb, alla guida della Camerata dal 2014, un ispiratore e un moltiplicatore d'entusiasmo. Simbolo di questo spirito di coinvolgimento attivo è stata la produzione di *Noye's Fludde* di Benjamin Britten del maggio 2016, un allestimento condiviso da tanti cittadini piccoli e grandi che ha segnato un momento di nuova partenza e di rinascita. Allo stesso modo, la rappresentazione nel marzo 2019 di *Wir bauen eine Stadt* di Paul Hindemith e *Mahagonny Songspiel* di Kurt Weill, in un dittico inedito, ha avuto l'obiettivo di evidenziare la forza della musica come strumento di creazione di un mondo ideale.

Questo principio di inclusione e partecipazione ha avuto il suo culmine con la commissione al compositore britannico John Barber di una nuova «Opera da chiesa», *The Song of the Ladder*, un dono alla comunità pratese per festeggiare i primi venticinque anni di vita dell'Orchestra. Ispirato esplicitamente al modello britteniano dell'*Arca di Noè*, il nuovo lavoro ha visto la luce nel maggio del 2023 nella Chiesa di San Domenico grazie all'impegno di duecentosettanta partecipanti all'impresa, dai bambini delle scuole primarie, ai ragazzi dei cori giovanili e della Prato Sinfonietta, al Coro «Città di Prato» e al Coro giovanile Euphonios, oltre ai professori della Camerata, tutti guidati dalla fede appassionata di Jonathan Webb nella forza unificante della musica come modello di gioiosa cooperazione.

Anche la progettazione concertistica dell'Orchestra, centro focale di questo vivace cantiere musicale, ha acquistato nel disegno dei suoi contenuti il senso di un percorso organico e ideale, che fa della musica un modello etico di condivisione, di armonia sociale, e che trasforma il pubblico in una comunità di ascolto. Nata nel 1998 da un'idea di Riccardo Muti e grazie alla partecipazione di forze pubbliche e private la Camerata è sostenuta dal Comune di Prato e dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Prato. Alessandro Pinzauti è stato il direttore musicale dalla fondazione al 2014. Un contributo artistico decisivo per la crescita dell'Orchestra è venuto da artisti come Piero Bellugi, Franco Rossi e Bruno Bartoletti, che le hanno prodigato cure paterne. Nelle ultime stagioni la Camerata ha avviato un percorso di collaborazione pluriennale con Hugo Ticciati, direttore e violinista caratterizzato per la sua visione artistica ed etica da una speciale affinità con il patrimonio ideale dell'Orchestra pratese.

Negli anni, la Camerata ha stretto collaborazioni privilegiate con molti artisti, tra i quali Filippo Maria Bressan, Gary Graden e il St. Jacob's Chamber Choir di Stoccolma, Lorenzo Fratini e il Coro del Maggio Musicale Fiorentino, i pianisti Pietro De Maria, Alessio Bax, Louis Lortie, il violinista Boris Belkin, il mezzosoprano Monica Bacelli. Attiva sia nell'opera lirica che nell'oratorio e nella musica sinfonico-corale, la Camerata è stata ospite dell'Accademia Musicale Chigiana, degli Amici della Musica di Firenze e Palermo, della Sagra Musicale Umbra. Ha compiuto tournée in America Latina, con numerosi concerti in Argentina, Brasile, Cile e Uruguay, in Europa e in Italia con i progetti di circuitazione musicale promossi dal CIDIM. Riccardo Muti ha diretto la Camerata a Prato e al Ravenna Festival. La sua lezione-concerto sulla Sinfonia «Incompiuta» di Schubert è stata pubblicata in dvd e più volte trasmessa da Rai 5. Registrazioni della Camerata sono pubblicate da CPO e da Brilliant.

Jonathan Webb

Ha studiato pianoforte, violino, canto corale e direzione d'orchestra a Manchester, dove ha debuttato all'Opera House con West Side Story. Chiamato da Gary Bertini al Teatro dell'Opera di Tel Aviv come direttore stabile ha diretto numerose nuove produzioni tra cui *Der Freischütz*, *Tosca*, *Madama Butterfly*, *Macbeth*, *Samson et Dalila*, *La Juive*, *Faust*, *Cenerentola*, *L'italiana in Algeri*, *L'elisir d'amore*, *Lucia di Lammermoor*, *Jenufa*, *La piccola volpe*

astuta. Invitato da numerosi Teatri d'opera in Europa, collabora con i maggiori teatri lirici in Italia. Ha diretto recentemente al Maggio Musicale Fiorentino, al Teatro Comunale di Bologna, alla Sagra Musicale Umbra a Perugia.

Direttore ospite del Teatro Sao Carlo di Lisbona dove ha diretto *Eine florentinische Tragödie*, *The Miserly Knight*, *Il Barbiere di Siviglia*, *La Navarraise*, *Cavalleria Rusticana*; a Siviglia *The Rape of Lucretia*; a Marsiglia *The Saint of Bleecker Street*; a Nizza *L'Histoire du Soldat*; a *Dublino Le Nozze di Figaro*, *Falstaff*; a Tenerife *The Turn of the Screw*. Ha diretto a Berlino (Deutsche Oper): *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, *La forza del destino*, *Carmen*; a Vienna (Volksoper) *Don Pasquale*, *Der Zigeunerbaron*, *Die Zauberflöte*; a Colonia *La Traviata*. Invitato da Valery Gergiev ha diretto *Lady Macbeth of Mtsensk* in una coproduzione tra la Kirov Opera e la New Israeli Opera.

Ha diretto numerose opere di Britten: *The Rape of Lucretia*, *The turn of the Screw* e *Albert Herring* al Maggio Musicale Fiorentino; ancora *The turn of the Screw* al Teatro Comunale di Bologna e al Teatro Petruzzelli di Bari; *The Rape of Lucretia*, *Peter Grimes*, *Billy Budd* al Teatro Carlo Felice di Genova; *A Midsummer Night's Dream* a Bari, Teatro Petruzzelli, a Pisa, Livorno e Lucca; *Curlew River* e *War Requiem* alla Sagra Musicale Umbra e *Noye's Fludde* a Prato, con la Camerata strumentale. Al Teatro San Carlo di Napoli *Elegy for Young Lovers* di Henze e *Così fan tutte* di Mozart; alla Fenice di Venezia *Tancredi* e *Elegy for Young Lovers*; al Teatro Massimo di Palermo *Orfeo ed Euridice* di Gluck; a Verona *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*; a Trento *Die Entführung aus dem Serail*; a Ferrara e Modena *The Death of Klinghoffer* di Adams; a Livorno e Modena *Cavalleria Rusticana* e *Pagliacci*. Ha diretto molte opere a Ravenna, Reggio Emilia e nei Teatri della Toscana (*Traviata*, *Falstaff*, *Acis and Galatea*).

Ha collaborato con importanti registi tra cui Daniele Abbado, Götz Friedrich, Hugo de Ana, Robert Carsen, Graham Vick, Pier Luigi Pizzi, Denis Krief, David Pountney, David Alden, Chiara Muti, Andrea De Rosa. Ha diretto l'Orchestra di Santa Cecilia a Roma con i King's Singers, la Camerata strumentale di Prato, l'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino a Firenze in occasione del settantesimo compleanno di Henze. È stato più volte invitato dalla Orquesta Sinfónica de Galicia e dalla Real Filharmonía de Galicia. In Israele ha diretto la Jerusalem Symphony Orchestra, Israel Sinfonietta, Israel

Chamber Orchestra. Ha collaborato con numerosi solisti tra cui Shlomo Mintz, Vadim Repin, Fazil Say, Arabella Steinbacher, Louis Lortie, Alexander Toradze, Shai Wosner, Emmanuel Pahud.

Rachael Jane Stellacci

Nata in Australia, Rachael ha iniziato i suoi studi di Arti dello Spettacolo in età giovanissima attraverso il balletto classico e successivamente il teatro e la musica. Dopo aver vinto la borsa di studio in memoria di Franco Schiavoni si è trasferita in Italia dove ha iniziato la sua formazione accademica di canto classico. Si diploma in Canto Lirico presso il Conservatorio G. B. Martini di Bologna e si perfeziona presso la prestigiosa Accademia del Belcanto “Rodolfo Celletti”. Ad oggi si esibisce in tutto il mondo come soprano e vive a Livorno, in Toscana. Rachael inizialmente aveva programmato di trascorrere tre mesi in Italia per studiare la lingua italiana, ma poi non ha più lasciato il Belpaese. Da sempre interprete di musica italiana e di ruoli dei maggiori compositori italiani, si innamora della bellezza dell'opera italiana, della lingua, della cultura e nasce perciò una nuova e profonda passione per questo Paese. Dopo molti anni vissuti nella splendida Toscana e i percorsi di studio che l’hanno portata sia a Bologna che in Puglia, nutre un grande amore per il paese e si sforza di condividere la cultura italiana attraverso il suo canto e la sua esperienza di vita in Italia.

Canta in *Il Trionfo dell’onore* di Scarlatti e *Il Dernier Sorcier* al Festival della Valle d’Itria, Euridice nell*’Orfeo* di Gluck con la Camerata Strumentale di Prato, Eurilla in *La Sconfitta di Borea* a Pisa e il ruolo di Turandot in *Turandot* di Puccini a Empoli e Grosseto. Canta come solista nello spettacolo *L’altro Giacomo,* una coproduzione del Festival Puccini con l’attore Renato Raimo in tournée in Italia e al teatro nazionale di Montenegro.

Vince la borsa di studio Richard Wagner e partecipa allo *Stipendium* a Bayreuth; vince inoltre la borsa di studio *Iva Pacetti*, il primo premio al concorso Internazionale Umberto Giordano e il premio del Centro Studi Musicale Ferruccio Busoni.

Giacomo Puccini (1858-1924)

Crisantemi, Elegia per quartetto d’archi SC. 65

versione per orchestra d’archi

Nel 1890, Giacomo Puccini aveva ormai risoluto di mettere in musica *Manon Lescaut*, tratta dal romanzo settecentesco dell’Abbé Prevost. La lunghissima elaborazione di un libretto che vide il coinvolgimento di ben quattro diversi autori (Marco Praga, Domenico Oliva, Ruggero Leoncavallo, Luigi Illica), oltre allo stesso Giacomo Puccini e all’editore Giulio Ricordi per poi risultare opera di anonimo al momento della pubblicazione, ritardò il lavoro di composizione, tanto che l’opera poté andare in scena al Teatro Regio di Torino soltanto il 1 febbraio 1893, giusto una settimana prima che Verdi alla Scala si congedasse per sempre dalle scene col *Falstaff*, miracolo di un ottuagenario.

Da una lettera di Puccini del 2 febbraio 1890 al fratello Michele, che dal 1889 si era trasferito a Buenos Aires, siamo informati della composizione di uno dei suoi pochissimi lavori cameristici: «Ti manderò *Edgar, Le Villi* e *Crisantemi*, composizione per quartetto eseguita da Campanari con gran successo al Conservatorio ed a Brescia. L’ho scritta in una notte per la morte di Amedeo di Savoia». Il 18 gennaio si era infatti spento a soli quarantacinque anni il secondogenito di Vittorio Emanuele II, Amedeo duca d’Aosta e re di Spagna per soli tre anni, dal 1870 al 1873. La notizia ispirò a Puccini una breve e intensissima Elegia per quartetto d’archi, *Crisantemi*, immersa in armonie wagneriane. Pochi mesi prima il compositore era stato inviato dall’editore Ricordi a Bayreuth, dove poté ascoltare i *Maestri cantori* e *Parsifal*. La Scala aveva messo in programma appunto la prima esecuzione italiana dei *Meistersinger* per il 1890 e Giulio Ricordi aveva affidato a Puccini il compito di renderla più digeribile al pubblico milanese suggerendo dei tagli che ne ridimensionassero la durata.

Dell’esperienza maturata nel tempio del culto wagneriano, *Crisantemi* è uno dei frutti più evidenti e felici. L’altro sarà proprio *Manon Lescaut*, nella quale la lezione di Bayreuth si mostrerà metabolizzata

in maniera del tutto personale e rivelerà in tutta la sua pienezza l'originalità di Puccini drammaturgo.

I due temi di *Crisantemi*, un *Andante mesto* in do diesis minore caratterizzato da una salita cromatica e da un'espressione desolata, e quello più lirico in fa diesis minore che occupa la parte centrale dell'Elegia, confluiranno entrambi in *Manon*, con risultato memorabile. L'ultimo atto dell'opera, con la tragica solitudine dei due amanti nel deserto americano e la morte della protagonista, è caratterizzato dal tema d'esordio di *Crisantemi*, simbolo di una fine ineluttabile e straziante. La melodia in fa diesis minore è invece citata alla lettera nella scena terza del terzo atto, nel colloquio tra Des Grieux e Manon divisi dalle sbarre della prigione in cui è reclusa, in attesa della deportazione nelle colonie d'Oltreoceano.

Senza voler negare l'emozione causata in Puccini dalla scomparsa del primo Duca d'Aosta, la stesura di getto di quella notte del gennaio 1890 sembra aver affidato alla carta pensieri già rivolti all'atmosfera di amore e morte del primo vero capolavoro pucciniano, dove troveranno l'approdo a loro più congeniale.

(durata: 8 minuti)

Alberto Batisti

Celebrazione del passato e dell'identità americana in Aaron Copland e Samuel Barber

di Aloma Bardi – ICAMus-The International Center for American Music

I due lavori di compositori statunitensi del Novecento in programma – *Appalachian Spring* di Aaron Copland e *Knoxville: Summer of 1915* di Samuel Barber – sono accomunati da fattori distintivi per entrambe le partiture: la prossimità cronologica (scritti rispettivamente nel 1943-1945 e 1947); l'impatto della Seconda Guerra Mondiale nella carriera dei rispettivi compositori; gli americanismi musicali e culturali (elemento ricorrente in Copland, raramente individuabile in Barber, qui presente in entrambe le opere); le citazioni e allusioni musicali che associano le due partiture a epoche del passato americano (l'antico *dance song* della comunità religiosa degli Shakers in Copland; l'idioma del blues come richiamo ad un ambiente sonoro primo-novecentesco in Barber); il legame con figure femminili (la danzatrice-coreografa Martha Graham e la pianista-mecenate Elizabeth Sprague Coolidge per *Appalachian Spring*; il soprano Eleanor Steber per *Knoxville*) la cui comune missione prioritaria era la valorizzazione della cultura americana; la successiva rielaborazione della partitura da parte dei due compositori, realizzandone più versioni; l'ispirazione da una particolare stagione (rispettivamente la primavera e l'estate, presenti nei due titoli) che si fa metafora esistenziale di un'epoca mitica della memoria; la celebrazione del passato rurale, provinciale e locale, e della sua semplicità e mistero; il tema dell'identità personale e collettiva.

Il carattere intensamente americano delle due composizioni rende particolarmente significativo l'intento di presentare questo concerto come omaggio a ICAMus-The International Center for American Music, come dichiarato nel programma della Camerata Strumentale di Prato, proposito del quale desidero, a nome dell'Associazione, esprimere profondo apprezzamento.

Samuel Barber (1910-1981)

Knoxville: Summer of 1915 op. 24

Samuel Barber compose *Knoxville: Summer of 1915* op. 24 H-114 nella primavera del 1947, su testo in prosa poetica di James Agee. Definita dallo stesso compositore “rapsodia lirica”, *Knoxville* fu scritta per voce e orchestra, e riorchestrata nel 1950 per voce e insieme strumentale da camera, al fine di favorirne una più accessibile e quindi frequente esecuzione. Alle due versioni per voce e orchestra, si affianca la riduzione per voce e pianoforte dello stesso compositore (1953), divenuta un punto di riferimento della novecentesca musica da camera statunitense. Nel dopoguerra Barber era un compositore già affermato, con esperienza di studi all’estero, e sin dall’infanzia aveva prodotto musica vocale, strumentale, corale; le sue molte opere degli anni Trenta e della prima metà degli anni Quaranta includono il celebre Adagio per archi op. 11, il Concerto per violino op. 14, *Excursions* per pianoforte op. 20 e *Capricorn Concerto* op. 21.

Commissionata dal soprano Eleanor Steber (1914-1990), lei stessa interessata, sia per formazione sia per scelte artistiche, al contesto musicale americano, la partitura di *Knoxville* è stata anche occasionalmente eseguita da tenori, ispirati ad esprimere l’immaginario poetico di un fanciullo nel ricordo di un uomo ormai adulto (il tema della ricerca dell’identità è un culmine significante di questa composizione). Steber interpretò *Knoxville* in prima esecuzione nell’aprile del 1948, con la Boston Symphony Orchestra diretta da Serge Koussevitzky; al colore, all’ampiezza e versatilità della sua voce l’opera resta legata, sebbene varie altre interpretazioni di questa partitura si siano avvicendate nel tempo. Dobbiamo inoltre a precise richieste avanzate da Eleanor Steber durante le prove alcuni perfezionamenti apportati da Barber nella parte vocale.

Knoxville: Summer of 1915 fu prevalentemente composta a Capricorn, la residenza acquistata da Barber e Gian Carlo Menotti nel 1943 a Mount Kisco, a poca distanza in direzione nord da New York, lo spazio che Barber avrebbe sempre sentito come un rifugio accogliente e

favorevole alla concentrazione artistica, amaramente rimpianto dopo la vendita della proprietà nel 1972.

James Agee (1909-1955) era narratore e poeta, sebbene a renderlo relativamente noto in vita sia stato soprattutto il suo lavoro di critico e sceneggiatore. Il poema in prosa *Knoxville: Summer of 1915*, pubblicato inizialmente nella rivista *The Partisan Review* nell'estate del 1938, costituisce oggi il prologo al romanzo autobiografico *A Death in the Family*, cui fu premesso nel 1955 successivamente alla morte dello stesso Agee. Il poema dipinge i ricordi d'infanzia dello scrittore nel Sud degli Stati Uniti (appunto nella città di Knoxville, Tennessee), rievocando la figura di un enigmatico sé bambino, che si interroga sulla propria identità e il suo ruolo nel mondo, in un tempo sospeso nella memoria, l'estate del 1915; quella fu l'ultima stagione estiva vissuta con il padre, che sarebbe morto tragicamente nel maggio dell'anno successivo. Il romanzo *A Death in the Family* ricevette il Pulitzer Prize postumo nel 1958.

Barber lesse il poema di Agee in un volume pubblicato nel 1946, che raccoglieva un'antologia di scritti apparsi in *The Partisan Review*. Restandone colpito, volse in musica l'ultimo terzo del poema di Agee, ad eccezione di cinque righe. Abbiamo nell'epistolario di Barber indicazioni che la partitura di *Knoxville* era già conclusa il 15 aprile 1947, quando in una lettera allo zio e mentore, il compositore Sidney Homer, egli scrisse: «La nostra famiglia ha attraversato un periodo difficile [...] Accludo il testo letterario su cui ho basato il mio nuovo lavoro, appena completato, per soprano lirico e orchestra. Questo testo mi ha toccato profondamente. L'autore è James Agee. [...] L'ho incontrato la settimana scorsa e ho provato ammirazione per lui. Si trattava in realtà di una pagina in prosa, ma io l'ho disposta in versi, per farne risaltare con chiarezza l'andamento ritmico. Mi ricordava tanto le sere d'estate a West Chester, adesso così lontane; e voi ci siete presenti tutti! Eleanor Steber forse lo eseguirà con Koussevitzky, se questo lavoro la convince».

L'osservazione di parallelismi e coincidenze tra il poeta e il compositore ci illumina sull'identificazione di Barber con il poema di Agee. James Agee e Samuel Barber erano coetanei (nati rispettivamente il 27 novembre 1909 e il 9 marzo 1910). All'importanza cruciale dell'anno 1915 per Agee, il cui padre sarebbe morto nel 1916, corrisponde anche un altrettanto doloroso significato dell'anno 1947 per il compositore: suo padre Roy Barber era all'epoca gravemente malato e sarebbe morto il 12 agosto di quell'anno; inoltre, la zia Louise

Beatty Homer, celebre contralto e significativa influenza musicale per il giovane Barber, che le fu molto affezionato, si trovava pure in difficili condizioni di salute e sarebbe presto deceduta, il 6 maggio dello stesso anno 1947. La genesi di *Knoxville*, completata il 4 aprile, è dunque associata ad una triste stagione di perdite per il compositore, e la partitura reca infatti la dedica "In memory of my Father". In una lettera a Kouzzevitzky precedente alla prima esecuzione del lavoro, Barber scriveva che quest'opera gli era "particolarmente cara".

La dimensione privata dei ricordi di famiglia acquista anche una luce speciale entro la più ampia cornice storica della Seconda Guerra Mondiale, dell'impatto di essa sulla biografia personale e artistica di Samuel Barber e del clima del dopoguerra. Il compositore, sebbene non sia stato un combattente, fu richiamato alle armi e fu attivo dal 1942 al 1945 nei servizi speciali dell'aeronautica militare come *composer in residence*. La consapevolezza della guerra contribuiva a proiettare sulle memorie della sua infanzia primo-novecentesca la tinta mitica della distanza. Infine, l'immedesimazione di Barber nella poesia di Agee pertiene più in generale al vagheggiato ritorno nostalgico ad un contesto provinciale e rurale, ideale diffuso nel dopoguerra statunitense.

La partitura si snoda in struttura tripartita con ripresa finale, attraverso tre principali indicazioni di tempo – adagio ma non troppo, allegro agitato, tempo primo – e in forma di rondò con triplice ripetizione del refrain. Vi sono accenni di blues, particolarmente nella seconda e terza ripetizione del refrain, che possiamo interpretare come richiami all'ambiente sonoro dell'inizio del Novecento; ma è ugualmente interessante osservare come nel programma di sala della Boston Symphony Orchestra del 9 aprile 1948 siano riportate testimonianze di Agee, in cui lo scrittore descrive il suo poema come improvvisazione musicale, tracciando una similitudine con il processo compositivo del jazz. Al tema della nostalgia, che frequentemente affiora nel lirismo di Barber, si affianca in *Knoxville* un carattere americano che non ha termini di confronto nell'opera del compositore. Insieme agli americanismi culturali dell'ambiente evocato, anche americanismi musicali contribuiscono dunque alla magia e al pathos di questo lavoro, traducendo in musica lo spirito colloquiale e intimo della pagina di Agee.

Il testo in prosa poetica, dettagliato e al tempo stesso rarefatto, è già orchestrato di suoni, che Barber ascolta e restituisce in un esempio magistrale di colore strumentale, pur senza rendere la partitura

prevedibilmente descrittiva o episodica, grazie ad una coesione poetica che mai perde tensione. Dall'avvio in stile pastorale, reminiscente di una cullante narrazione infantile, il legato della parte vocale coglie l'insolito respiro della poesia complessa attraverso l'impressionismo delle immagini sonore, mentre la parola viene declamata in grande libertà e varietà metrica, che ne facilitano la comprensione. Suoni delle automobili, del tram, del calesse, il parlare sommesso delle persone avviluppate e assorte entro le musiche della notte, dell'acqua, degli insetti: lo scenario è popolato di ritmi, cadenze, ripetizioni e allitterazioni di commossa eloquenza. Ed è così che West Chester, Pennsylvania e Knoxville, Tennessee, due microcosmi distanti e diversi, si uniscono per assimilazione poetica e nostalgica.

Potremmo definire *Knoxville: Summer of 1915* musica a programma? È certamente musica narrante, ove il canto e l'intera partitura vengono modulati con eccezionale aderenza alla linea evocativa del racconto letterario, confermando la straordinaria sensibilità di Barber alla parola poetica. Tale intenso lirismo rende toccante il tema dell'identità, centrale in *Knoxville* attraverso la celebrazione del passato. La distanza mitica tra l'esperienza e il ricordo di essa determina una sorta di doppia irreale percezione di sé. Alcuni anni dopo aver composto questa partitura, Barber dichiarò in un'intervista radiofonica che essa «esprime i sentimenti di un bambino: solitudine, stupore, mancanza di identità in quell'incerto territorio di confine situato tra il crepuscolo e il sonno notturno». È infine proprio nello svolgere questo tema della ricerca dell'identità in una dimensione di memoria e mistero, mirando una vagheggiata innocenza perduta, che Barber trova qui come non mai la propria voce americana.

(durata: 16 minuti)

Aloma Bardi

Knoxville: Summer of 1915 | Knoxville, estate del 1915
op. 24, H-114 nella catalogazione di Barbara Heyman, 2012 (1947).

Musica: Samuel Barber. Testo in prosa poetica di James Agee (1909-1955); 1938; la suddivisione in versi è di Samuel Barber.

Barber compose inizialmente *Knoxville* per voce e orchestra nel 1947, quindi lavorò alla versione per voce e orchestra da camera e ne realizzò infine una lirica per voce e pianoforte. Il testo iniziale in corsivo, non musicato da Barber, divenne l'epigrafe nell'edizione a stampa della partitura.

Versione italiana di Aloma Bardi.

We are talking now of summer evenings in Knoxville, Tennessee in the time that I lived there so successfully disguised to myself as a child.

It has become that time of evening
when people sit on their porches,
rocking gently and talking gently
and watching the street and the standing up into their sphere of possession
of the trees, of birds' hung havens, hangars.

People go by; things go by.
A horse, drawing a buggy,
breaking his hollow iron music on the asphalt;
a loud auto; a quiet auto;
people in pairs, not in a hurry,
scuffing, switching their weight of aestival body,
talking casually, the taste hovering over them
of vanilla, strawberry, pasteboard and starched milk,
the image upon them of lovers and horsemen,
squared with clowns, in hueless amber.

A streetcar raising its iron moan,
stopping; belling and starting, stertorous;
rousing and raising again its iron increasing moan
and swimming its gold windows and straw seats
on past and past and past,
the bleak spark crackling and cursing above it
like a small malignant spirit set to dog its tracks;
the iron whine rises on rising speed;
still risen, faints; halts;
the faint stinging bell;
rises again, still fainter;
fainting, lifting, lifts, faints foregone:
forgotten.

Now is the night one blue dew.

Parliamo adesso delle sere d'estate a Knoxville, Tennessee al tempo in cui ci vivevo, ben riuscendo a nascondermi a me stesso sotto le sembianze di un bambino.

È giunta quell'ora serale
in cui la gente siede nelle verande,
dondolandosi piano e parlando piano,
e guardando la strada e tutto ciò che è situato
nella sfera della propria appartenenza:
alberi, casette per gli uccelli appese ai rami, rimesse.
Passa gente; passano cose.
Un cavallo che tira un calesse e percuote
l'asfalto con la sua musica di risonanza metallica;
un'auto rumorosa; un'auto silenziosa;
persone in coppia, senza fretta, a passo
strascicato, oscillando il peso che il corpo avverte
quando fa caldo, parlando del più e del meno,
impregnate di un sentore di vaniglia, fragola,
merendine nei cartoni e gelati,
mentre su di loro ancora indugia l'immagine di
amanti e cavalieri, insieme alle comiche, che
hanno visto nelle sbiadite pellicole dei film muti.
Un tram che leva il lamento metallico;
si ferma, scampanella, riparte affannoso;
ancora leva in crescita il metallico lamento
e va navigando coi finestrini splendenti e i sedili
impagliati, avanti, avanti e ancora avanti, mentre
l'infernale scintilla crepita e impreca sulla sua testa
quale spiritello maligno aizzato sui binari;
il lamento metallico cresce con la velocità;
cresce, si affievolisce; si ferma;
il debole campanello penetrante;
va crescendo, ma è più debole;
s'indebolisce, riprende, è in ripresa, viene meno:
scomparso.

Adesso la notte è tutta una rugiada azzurrina.

Now is the night one blue dew, my father has drained, he has coiled the hose.
Low on the length of lawns, a frailing of fire who breathes.
Parents on porches; rock and rock. From damp strings morning glories hang their ancient faces.
The dry and exalted noise of the locusts from all the air at once enchants my eardrums.

On the rough wet grass of the back yard
my father and mother have spread quilts.
We all lie there,
my mother, my father, my uncle, my aunt,
and I too am lying there.

They are not talking much, and the talk is quiet,
of nothing in particular, of nothing at all in particular,
of nothing at all.
The stars are wide and alive,
they seem each like a smile of great sweetness,
and they seem very near.

All my people are larger bodies than mine,
quiet, with voices gentle and meaningless
like the voices of sleeping birds.

One is an artist, he is living at home.
One is a musician, she is living at home.
One is my mother who is good to me.
One is my father who is good to me.

By some chance, here they are, all on this earth;

and who shall ever tell the sorrow
of being on this earth,
lying on quilts, on the grass, in a summer evening,
among the sounds of the night.

May God bless my people, my uncle, my aunt, my mother, my good
father, oh, remember them kindly in their time of trouble;
and in the hour of their taking away.

After a little I am taken in and put to bed.
Sleep, soft smiling, draws me unto her;
And those receive me, who quietly treat me,
As one familiar and well-beloved in that home:
But will not, oh, will not,
Not now, not ever;
But will not ever tell me who I am.

Adesso che la notte è tutta una rugiada azzurrina, mio padre ha sgocciolato e arrotolato l'irrigatore. Basso lungo i prati, il pizzico di fuoco pulsante delle lucciole. Genitori in veranda; il movimento incessante sulle sedie a dondolo. Dagli umidi rampicanti i convolvoli affacciano le loro antiche sembianze. Il suono secco e amplificato dei grilli che all'improvviso colma l'aria mi incanta i timpani.

Sui ciuffi d'erba umida del prato dietro casa
mio padre e mia madre hanno steso trapunte.
Tutti ci adagiamo,
mia madre, mio padre, mio zio, mia zia,
e mi ci adagio anch'io.

Non dicono molto e parlano piano,
di niente in particolare, proprio di niente in particolare,
proprio di niente.
Le stelle sono ampie e vivide,
sembrano ognuna un sorriso di grande dolcezza
e appaiono vicinissime.

Tutti i miei familiari sono più grandi di me,
tranquilli, con voci garbate e indistinte
come voci di uccelli che cedono al sonno.

Uno è un artista, vive in famiglia.
Una è una musicista, vive in famiglia.
Una è mia madre che è buona con me.
Uno è mio padre che è buono con me.

Vuole il caso che siano tutti qui, su questa terra;

e chi mai potrà esprimer la tristezza
dell'essere su questa terra,
sulle trapunte, sull'erba, una sera d'estate,
immersi nei suoni della notte.

Dio benedica i miei, mio zio, mia zia, mia madre, il mio buon
padre, oh, li ricordi con benevolenza nel tempo della loro tribolazione;
e nell'ora della dipartita.

Poi mi portano dentro e mi mettono a letto.
Il sonno dal dolce sorriso materno mi attira a sé;
e vengo accolto nella quiete,
come chi sia beneamato in casa sua.
Ma non mi diranno, oh, no,
né adesso né mai,
mai mi diranno chi sono.

Ottorino Respighi (1879-1936)

Il Tramonto

Poemetto lirico per mezzosoprano e quartetto d’archi

Versione per orchestra d’archi dell’autore

Capostipite della cosiddetta «Generazione dell'Ottanta», ovvero di quella schiera di compositori italiani che, nati appunto intorno al 1880, resse le sorti della musica italiana fino alla Seconda Guerra Mondiale (Pizzetti, Casella, Malipiero), Ottorino Respighi portò fin dagli anni di formazione una ventata di aggiornamento internazionale alla scena musicale di un'Italia ancora molto condizionata dal primato del melodramma, incarnando, forse per la prima volta, la figura di un musicista di spiccata vocazione sinfonica. Allievo di Rimskij-Korsakov al Conservatorio di San Pietroburgo e di Max Bruch a Berlino, Respighi seppe tradurre quegli insegnamenti nel proprio fantasioso e coloristico dominio dell'orchestrazione, mirabilmente esaltata dai grandi pannelli di autentica pittura sonora del suo celebre «Trittico romano»: le *Fontane di Roma* (1916), deliziosamente evocative di *nuances* impressionistiche, i *Pini di Roma* (1923), pronti con la loro magniloquenza epica a servire all'estetica imperiale mussoliniana appena insediata al timone della Nazione, e infine le colossali *Feste romane* (1928), dotate di effetti suggestivi e celebrativi destinati ad essere saccheggiati dalla nascente industria del cinema sonoro di Hollywood per i successivi trent'anni.

Accanto a questi potenti cicli di affreschi sinfonici, Respighi coltivò, al pari di molti suoi coetanei italiani e europei, il gusto della riscoperta dei maestri antichi, dalle musiche per liuto del Rinascimento e del Barocco fino a quei clavicembalisti italiani e francesi che rivelavano preziose miniature d'impeccabile eleganza e alla cultura estetizzante d'un Novecento simbolista, pronto a rifugiarsi nell'asciuttezza formale d'un ritrovato classicismo dopo l'ecatombe della Prima Guerra Mondiale. Di tutti gli arcaismi in voga nei primi vent'anni del nuovo Secolo, Respighi privilegiò con tenerezza particolare l'eternità spirituale del canto gregoriano, che elesse a matrice e fondamento di tanti suoi lavori strumentali e dal quale mutuò più d'una ispirazione

per il proprio stile vocale, sia nei lavori destinati al teatro come in quelli d'ispirazione religiosa.

Respighi si accostò per la prima volta alla poesia di Percy Bysshe Shelley (1792-1822) intonando nel 1909 *Serenata indiana* all'interno della prima serie di *Sei Liriche* per voce e pianoforte. Nuovamente attinse al poeta inglese mettendo in musica il poemetto *Aretusa* per voce di soprano e orchestra nel 1911 e *La sensitiva* per mezzosoprano e orchestra nel 1915. La traduzione italiana utilizzata dal compositore era quella di Roberto Ascoli, pubblicata dall'editore milanese Treves nel 1905 e poi ripresa dall'Istituto Veneto di Arti Grafiche nel 1909 in una nuova edizione arricchita da una bella incisione di Guido Marussig. Fu quest'ultimo il volume posseduto da Respighi fin dall'anno di pubblicazione, perché proprio in quel 1909 ebbe inizio, a causa di un evidente *coup de foudre* letterario, una consuetudine con la poesia di Shelley che si protrarrà fino al 1917, con le *Cinque Liriche* per voce e pianoforte, che si aprono con due testi del poeta romantico inglese intonati nell'amata traduzione di Ascoli, *I tempi assai lontani* e *Canto funebre*.

La prima esecuzione di *Aretusa* al Teatro Comunale di Bologna, il 17 marzo 1911 sotto la direzione di Carlo Visconti di Modrone, segnò anche il fortuito incontro con Chiarina Fino-Savio, la cantante che ispirò la maggior parte delle liriche da camera o con orchestra del compositore bolognese. Subentrata all'ultimo momento per un'indisposizione dell'interprete scritturata, la Fino-Savio destò l'ammirazione dell'autore per le sue qualità d'interprete, che le permisero anche di venire a capo con successo della tessitura sopranile di *Aretusa* con la sua voce da mezzosoprano.

Due anni dopo, nel 1913, Respighi ritornava sui versi di Shelley tradotti da Ascoli con il poemetto lirico *Il tramonto*, composto espressamente per la voce di Chiarina Fino-Savio e a lei dedicato. La partitura, che è certamente il capolavoro della produzione vocale del musicista, affianca alla voce di mezzosoprano un quartetto d'archi, con esiti assolutamente originali. L'unico precedente è rappresentato dal *Quartetto n. 2 op. 10* composto da Arnold Schönberg fra il 1907 e il 1908, nel quale una voce di soprano intona due liriche del poeta simbolista Stefan George nel terzo e quarto movimento.

The Sunset fu completata da Shelley nel 1816, in un periodo in cui il giovane scrittore era ossessionato dall'idea della morte, che riteneva imminente, visto lo stato precario della sua salute ma soprattutto

dopo aver dovuto affrontare, l'anno precedente, la perdita del primo figlio avuto dalla consorte Mary. I versi descrivono una giovane coppia di amanti che camminano in una foresta e intendono cogliere il momento del tramonto, che però mancano di contemplare. Si ripropongono di ritornare il giorno seguente, ma per il giovane uomo quel giorno non verrà mai, perché si spenge misteriosamente nella notte fra le braccia dell'amata. Costei sarà costretta a vivere tutto il resto della sua lunga vita nel lutto di quella tragedia e a dedicarsi alla cura degli altri fino allo sfinimento, accettando il proprio destino.

Il clima autunnale della poesia è colto perfettamente da Respighi grazie alle sonorità intime e al tempo stesso dense degli archi, avvolti in un'armonia cromatica che richiama le atmosfere del *Tristan und Isolde* di Wagner o di *Verklärte Nacht* di Schönberg. La parte vocale oscilla tra il recitativo declamato - lo stile privilegiato da Respighi nelle sue liriche da camera - e momenti più ariosi che si spingono fino all'accento drammatico di intensa e sincera commozione. L'esito artistico s'accosta fatalmente alla poetica dannunziana di cui è ugualmente intrisa la traduzione italiana di Roberto Ascoli. Eppure, quando l'editore Ricordi propose a Respighi di musicare la *Parisina* del Poeta Vate, il compositore non ebbe esitazioni a rinunciare a quell'invito lusinghiero. Il lavoro di D'Annunzio fu poi messo in musica da Pietro Mascagni.

La versione per orchestra d'archi fu con ogni probabilità realizzata dallo stesso Respighi in occasione di una tournée in Argentina del 1929. Per un concerto alla Società wagneriana di Buenos Aires del 21 settembre, Respighi aggiunse la parte del contrabbasso, lasciando le parti degli altri archi identiche a quelle della versione quartettistica.

(durata: 15 minuti)

Alberto Batisti

Il tramonto

Già v'ebbe un uomo, nel cui tenue spirto
(qual luce e vento in delicata nube
che ardente ciel di mezzogiorno stempri)
la morte e il genio contendeano.
Oh! quanta tenera gioia, che gli fè il respiro venir meno
(così dell'aura estiva l'ansia talvolta)
quando la sua dama, che allor solo conobbe
l'abbandono pieno e il concorde palpitare
di due creature che s'amano,
egli addusse pei sentieri d'un campo, ad oriente
da una foresta biancheggiante ombrato
ed a ponente discoverto al cielo!

Ora è sommerso il sole;
ma linee d'oro pendon
sovra le cineree nubi,
sul verde piano, sui tremanti fiori,
sui grigi globi dell'antico smirnio,
e i neri boschi avvolgono
del vespro mescolandosi alle ombre.
Lenta sorge ad oriente l'infocata luna
tra i folti rami delle piante cupe:
brillan sul capo languide le stelle.
E il giovine sussura: «Non è strano?
Io mai non vidi il sorgere del sole, o Isabella.
Domani a contemplarlo verremo insieme».
Il giovin e la dama giacquer
tra'l sonno e il dolce amor congiunti ne la notte,
al mattin gelido e morto
ella trovò l'amante.

Oh! nessun creda che, vibrando tal colpo,
fu il Signor misericorde.
Non morì la dama, nè folle diventò:
anno per anno visse ancòra.
Ma io penso che la queta sua pazienza,
e i trepidi sorrisi, e il non morir ma vivere
a custodia del vecchio padre
(se è follia dal mondo dissimigliare)
fossero follia.
Era, null'altro che a vederla,
come leggere un canto da ingegnoso bardo
intessuto a piegar gelidi cuori

in un dolor pensoso.
Neri gli occhi, ma non fulgidi più:
consunte quasi le ciglia dalle lagrime;
le labbra e le gote
parevan cose morte, tanto eran bianche;
ed esili le mani
e per le erranti vene
e le giunture
rossa del giorno trasparia la luce.

La nuda tomba, che il tuo fral racchiude,
cui notte e giorno un'ombra tormentata
abita,
è quanto di te resta,
o cara creatura perduta!

«Ho tal retaggio che la terra non dà:
calma e silenzio
senza peccato e senza passione.
Sia che i morti ritrovino (non mai il sonno!)
solo il riposo,
imperturbati quali appaiono,
o vivano
o d'amore nel mar profondo scendano,
oh! il mio epitaffio, che il tuo sia «Pace»!
Questo dalle sue labbra l'unico lamento.

(Traduzione di R. Ascoli)

Aaron Copland (1900-1990)

Appalachian Spring, Suite – versione per 13 strumenti

Prologue – Eden Valley – Wedding Day – Interlude – Lord's Day (Prayer)

La partitura di *Appalachian Spring* fu composta da Copland nel 1943-1944 per la coreografia di Martha Graham, su commissione della Coolidge Foundation. Elizabeth Sprague Coolidge (1864-1953), formatasi lei stessa come pianista, era una mecenate promotrice della musica contemporanea e a lei la partitura è dedicata. La originale musica per il balletto era orchestrata per tredici strumenti, affiancati nello spettacolo agli otto danzatori della Graham Company. Il balletto ebbe la sua prima rappresentazione al Coolidge Auditorium della Library of Congress di Washington il 30 ottobre 1944. La partitura di Copland per la Graham Dance Company fu insignita del Pulitzer Prize for Music nel 1945.

Dalla partitura per Martha Graham, Copland trasse nel 1945 la Suite per orchestra; essa omette sezioni della partitura di interesse primariamente coreografico, per una risultante riduzione di ca. sei-otto minuti nella durata, rispetto ai ca. trenta del balletto; l'organico prevede aggiunta di strumenti rispetto alla partitura per la danza: ottoni, arpa, percussioni, con aumento del numero degli archi; e la cura dell'orchestrazione sinfonica ha finalità concertistiche, indipendenti dall'azione scenica cui la musica originale era connaturata.

In una ripetuta complessa rivisitazione della partitura da parte di Copland – principalmente motivata dalla popolarità dell'opera e dalle sue diversificate necessità esecutive – la stessa Suite venne riorchestrata nel 1972 per l'originale complesso di tredici strumenti, che recupera l'iniziale strumentazione dello spettacolo coreografico; questa è la versione che viene eseguita nel concerto odierno. Nel 1954 Copland riconfigurò ancora una volta (per orchestra) la partitura in quella che definì "Extended Suite", che combinava elementi della Suite e del balletto. Nel 1973 il compositore orchestrò infine la stessa Extended Suite per insieme da camera (in un nuovo ritorno agli originari tredici strumenti). Poiché persino successivamente alla morte del compositore (1990) nel 2016 il Copland Estate ha pubblicato la partitura integrale per Martha Graham anche in versione per orchestra sinfonica, ne risulta che tutte e tre le versioni di

Appalachian Spring sono disponibili sia nella partitura per orchestra, sia per insieme strumentale da camera.

L'ispirazione per il titolo *Appalachian Spring* giunse a Martha Graham da *The Bridge* [*Il Ponte di Brooklyn*] di Hart Crane (1899-1932). Il complesso poema polistilistico, orchestrazione di poesie intrecciate come in una poliedrica unità epica mirata a edificare moderni miti americani, era stato pubblicato da Black Sun Press, con illustrazioni fotografiche di Walker Evans, nel 1930, soltanto due anni prima della tragica morte prematura di Crane, disperso nelle acque del Golfo del Messico. La sezione del poema intitolata *The Dance*, con simbolici riferimenti al mito di Pocahontas e al tema del viaggio, contiene nella quartina IX (vv. 33-36) il testo che offrì a Martha l'illuminazione per il titolo: «O Appalachian Spring! I gained the ledge; / Steep, inaccessible smile that eastward bends / And northward reaches in that violet wedge / Of Adirondacks» (O primavera nella regione dei monti Appalachi! Ascesi alla vetta, sorriso vertiginoso inaccessibile che s'incurva verso oriente, e verso nord si estende entro il cuneo purpureo degli Adirondack!). Crane medesimo sottolineava la presenza intrinseca della musica nei ritmi di *The Bridge*.

Lo spettacolo coreografico, secondo lo stile sviluppato da Martha Graham a cominciare dagli anni Trenta, era costruito sulla partitura di un compositore statunitense contemporaneo e su un soggetto americano. Il libretto (cioè la linea narrativa) della coreografia è ambientato nell'Ottocento in una piccola isolata comunità rurale sui Monti Appalachi in Pennsylvania; i protagonisti sono una coppia di giovani che, malgrado le asperità della vita di frontiera e le latenti minacce della guerra, edificano in serenità le solide basi del loro futuro. Nella musica e nello svolgimento dell'azione coreografica sono presenti riferimenti alla comunità religiosa degli Shakers: originari dell'Inghilterra e giunti in Nord America nel Settecento in cerca di tolleranza religiosa, essi elevano il pacifismo e la semplicità dello stile di vita a regola spirituale e guida della quotidianità, con pratica rituale della danza comunitaria.

Le sezioni della Suite per orchestra, da eseguire senza soluzione di continuità, non hanno mantenuto il titolo narrativo-descrittivo dello spettacolo coreografico, ma sono contrassegnate soltanto da indicazioni di tempo. Sono omesse nella Suite le sezioni 5-7 della partitura per la coreografia (gli episodi danzati *Fear in the Night*, *Day of Wrath* e *Moment of Crisis*) che contengono i momenti più drammatici dell'azione scenica, mentre il colore espressivo della Suite

resta invece incline alla pacificazione. Copland apportò tagli e modifiche, sia per differenziare la Suite dal balletto, sia per esaltarne la coesione. Sebbene la Suite sia indipendente dall'azione scenica, la presenza originaria della danza continua tuttavia a connotarne il carattere. Del resto, non soltanto Copland lavorò in base al libretto di Graham, ma il compositore e la coreografa interagirono determinando soluzioni centrali alla realizzazione della partitura stessa.

L'indice che segue pone in parallelo gli episodi danzati (titoli in corsivo e numeri arabi) e le sezioni della partitura (indicazioni di tempo e numeri romani) della Suite, per spiegare la genesi di quest'ultima evidenziando il carattere della musica:

Prologue (1) – Vengono introdotti i personaggi della storia, che non agiscono ancora.

I. Very slowly

Eden Valley (2) – Presentazione del vivace ambiente sociale e religioso; ingresso della giovane coppia e sentimenti dei promessi sposi.

II. Allegro – III. Moderato

Wedding Day (3) – Il leader della comunità religiosa; musica e danze della comunità nel giorno delle nozze; la giovane sposa nei suoi momenti pensosi.

IV. Fast – V. Allegro-Meno mosso – VI. As at first (slowly)

Interlude (4) – Semplicità e operosità nella vita quotidiana della giovane coppia di sposi.

VII. Doppio movimento: *Simple Gifts* – Tema (E.J. Brackett, 1848), 4 Variazioni e Ripresa

Lord's Day (Prayer) (8) – La coppia di sposi rende grazie, contempla la nuova vita insieme e fiduciosamente guarda al futuro che l'attende.

VIII. Moderato

Prima di *Appalachian Spring*, Aaron Copland era stato in gioventù un compositore modernista di respiro internazionale (*Symphonic Ode*, 1929; *Piano Variations*, 1930) per maturare, a cominciare dagli anni Trenta, uno stile più popolare e accessibile, mirato ad esprimere l'americanità musicale e culturale (*El Salón México*, 1932-36; l'opera *The Second Hurricane*, 1937; il balletto *Billy the Kid*, 1938). Copland non si era arruolato nella Seconda Guerra Mondiale, ma aveva partecipato alla causa bellica componendo musica patriotica, rivolta ad un ampio pubblico attraverso un idioma altamente distintivo (*Lincoln Portrait* e *Fanfare for the Common Man*, 1942). Tale

americanità ebbe per Copland, nel corso della sua lunga carriera, una connotazione artistica, politica ed etica. In questa luce ascolteremo *Appalachian Spring*.

Nella Suite, gli americanismi e i riferimenti locali esprimono la memoria del passato, accompagnata dalla celebrazione dell'identità. Essi trovano il loro culmine nell'*Interlude* (Sez. VII – Doppio Movimento). Qui Copland introduce *Simple Gifts*, antico *dance song* della comunità religiosa degli Shakers, sviluppato in forma di tema con variazioni. Gli Shakers, dei quali gli ultimi membri rimangono ancor oggi in vita, si sono sempre contraddistinti per la pratica di apertura e tolleranza (ad esempio, già prima della Guerra Civile accoglievano fratelli e sorelle afro-americani) e hanno preservato nel tempo una ricca tradizione musicale espressione di tali valori. A differenza di quanto viene talora sostenuto dagli studiosi, *Simple Gifts* non è un inno e non dovrebbe quindi essere eseguito con maestosa lentezza, bensì con vivace esaltazione del moto danzato (come espresso dall'indicazione di tempo "Doppio Movimento"). La danza costituiva infatti per gli Shakers un elemento centrale della preghiera comunitaria.

Composto nel 1848 da Elder Joseph Brackett (1797-1882), *Simple Gifts* esalta la purezza e semplicità dello stile di vita della comunità Shaker (v. in appendice il testo originale, nella versione usata da Copland, con traduzione italiana). Già nell'Ottocento, Brackett nel comporlo aveva aspirato alla rievocazione di una dimensione folk, con uno sguardo al passato e alla tradizione tramandata all'interno della comunità praticante. Aaron Copland conobbe *Simple Gifts* nella prima edizione a stampa di esso: pubblicato nel 1940 da Edward D. Andrews, fino ad allora era stato tramandato oralmente e attraverso manoscritti. Il carattere di *dance song* fu avvertito con chiarezza da Copland in un'epoca in cui *Simple Gifts* era ritenuto un inno e quindi cantato in tempo lento. Questa scelta musicale, con il messaggio utopistico di purezza e rettitudine in esso contenuto, getta luce sulla intera composizione.

Ecco dunque che con *Appalachian Spring*, attraverso la celebrazione del passato americano, proprio nel tragico protrarsi della Seconda Guerra Mondiale, Aaron Copland e Martha Graham esaltano nel 1944 la visione di una umanità che coltiva la luce fraterna della pace, come delineato nel finale di riconciliazione e superiore saggezza.

(durata: 20 minuti)

Aloma Bardi

APPENDICE

Simple Gifts
Shaker dance song, 1848. Testo e musica: Elder Joseph Brackett (1797-1882).

Testo poetico e nota storica

'Tis the gift to be simple, 'tis the gift to be free
'Tis the gift to come down where you ought to be
Add when we find ourselves in the place just right
'Twill be in the valley of love and delight.

La nostra vita semplice e la libertà sono il dono del cielo. Questo dono ci consente di dirigerci al luogo terreno cui siamo destinati. E allorché saremo giunti alla meta, ci troveremo nella valle dell'amore e del giubilo.

Copland visitò la comunità degli Shakers e incontrò la loro leader Sister Mildred Barker soltanto il 9 novembre 1974, a decenni di distanza dalla composizione della partitura di *Appalachian Spring*, allorché il musicologo e compositore Roger L. Hall, esperto della musica degli Shakers, lo introdusse alla comunità di Shaker Heights, Ohio. Ma già in precedenza Copland aveva conosciuto lo spirito musicale della comunità ed era giunto a identificare i contenuti programmatici della partitura con queste antiche pagine musicali in occasione della composizione di *Appalachian Spring*. Questo medesimo *Shaker dance song* venne di nuovo memorabilmente arrangiato da Copland nel ciclo di liriche per voce e pianoforte *Old American Songs* (Set I, 1950, su commissione di Benjamin Britten e Peter Pears), in seguito (1954) anche orchestrato. Hall ha proprio poche settimane fa (7 novembre 2024, nella ricorrenza del cinquantenario della visita di Copland a Shaker Heights) condiviso dettagli finora inediti e molto interessanti sull'incontro di Copland con la comunità degli Shakers, sulla successiva intervista di Hall con il compositore, sui diversi arrangiamenti di questo *dance song* nel corso del tempo. Numerosi altri compositori, tra i quali lo stesso Roger Hall, hanno infatti scritto arrangiamenti di *Simple Gifts* dopo Copland, che fece scoprire una melodia sino ad allora conosciuta in ambito assai ristretto, da allora elevata a far parte del patrimonio musicale folk americano. Il Centro di Documentazione sulla Musica Americana di Prato conserva materiali rari relativi a questo argomento.

NOTA. I documenti citati o cui si fa riferimento – epistolario di Barber e manoscritti musicali di Copland e Barber – sono preservati presso la Library of Congress Music Division di Washington, nelle rispettive collezioni (Aaron Copland Collection, Samuel Barber Collection). Il Centro di Documentazione sulla Musica Americana di Prato contiene molti materiali di studio sui due compositori. La presenza delle collezioni del Centro ha reso possibile svolgere un lavoro sulle fonti originali per la stesura di queste note illustrative.

Camerata Strumentale di Prato

Violini
Grazia Raimondi, spalla
Daniele Iannaccone*
Katia Mattioli*
Lorenzo Borneo
Isacco Burchietti
Virginia Capozzi
Luisa Di Menna
Candida Durante
Sara Montefiori
Cosimo Paoli
Fanny Ravier
Marta Silvestrini
Camilla Squassina
Francesca Tamponi
Pamela Tempestini

Viole
Agostino Mattioni*
Debora Giacomelli*
Hildegard Kuen
Francesca Profeta
Emma Spangaro

Violoncelli
Alessandro De Felice *****
Filippo Burchietti
Simone Centauro
Elisabetta Sciotti

Contrabbassi
Francesco Tomei*
Miriana Riviello

Flauto
Elisa Cozzini*

Oboe
Michela Francini*

Clarinetto
Francesco Giardino*

Fagotto
Beatrice Baiocco*

Corni
Gabriele Ricci*
Fabrizio Rosati*

Tromba
Daniele Cantafio*

Pianoforte
Antonino Siringo*

Arpa
Annalisa Desantis*

* prime parti

Prossimi concerti

MAR. 31/12 – ore 22.30
TEATRO POLITEAMA

CONCERTO DEGLI AUGURI
San Silvestro con la Camerata Strumentale di Prato

direttore **Claudio Novati**

Musiche di Sibelius, Mozart, Rossini, Beethoven

Biglietti:
platea 25€ / ridotto abbonati 20€
galleria 20€
ridotto under 18 10€
In vendita alla biglietteria del Teatro Politeama e su Ticketone.it

Info: www.cameratastrumentale.org

GIO. 16/01
TEATRO POLITEAMA

Direttore e violino **Hugo Ticciati**

Bach/Ticciati:
Improvvisazione sull'Adagio dalla Sonata in sol minore BWV 1001
Žibuoklė Martinaitytė: *Ekaggatā*, per violino e archi
Prima esecuzione italiana
Brahms: *Sinfonia n. 1 in do minore op. 68*